曆史真實的影像化表達——紀錄片《裏斯本丸沉沒》的影視敘事學探析

蔡航 [1]

（1．汕頭大學長江新聞與傳播學院 汕頭 515000）

摘要：圍繞著真實性與藝術性兩大基本特征，紀錄片作品將其敘事立足於客觀事實，顯化於聲畫影像。紀錄片《裏斯本丸沉沒》的敘事建立在真實的曆史事件上，從而實現一次對曆史真實的影像化表達。本文在影視敘事學視域下，基於對《裏斯本丸沉沒》影片內容的研讀性分析，研究其敘事結構意脈、敘事修辭風格和敘事手段策略。

關鍵字：影像化表達；影視敘事；紀錄片

A Visual Expression of Historical Truth: A Film Narratological Research of the Documentary *The Sinking of Lisbon Maru*

Cai Hang[1]

（1. Cheung Kong School of Journalism and Communication, Shantou University Shantou 515000）

Abstract： Built on the two basic characteristics of authenticity and artistry, the documentary film bases its narrative on objective facts and manifests itself in the expression of sound and picture rhetoric. The narrative of the documentary film ‘The Sinking of the Lisbon Maru’ is based on real historical events, thus achieving a visual representation of historical reality. In the field of film and television narratology, based on the analysis of the content of the film *The Sinking of the Lisbon Maru*, this paper studies the film's narrative structure and meaning, narrative rhetorical style and narrative tactics.

Keywords： Visual expression; Film narratology ;Documentary

作者簡介：蔡杭，汕頭大學長江新聞與傳播學院，郵箱 24hcai@stu.edu.cn，研究方向影視與新聞傳播學。

1.影視敘事學與曆史題材紀錄片創作

電影紀錄片《裏斯本丸沉沒》追溯還原了一個沉默多年的曆史事件——1941年二戰期間發生在中國東極島海域的“裏斯本丸沉沒”。影片的制作曆時八年之久，它以豐富的訪談資料與多元的視聽手段為支撐，及時搶救起第一手的口述資料，嘗試再現曆史真相。在這個過程中，曆史脈絡的原貌通過多方信息碎片拼湊完整，超越國界的人文情感在影片敘事中升騰。影片所完成的曆史事件敘事，建構了一種超越事件本身所蘊含既定事實信息的影像話語，實現了一次對真實性與藝術性的成功打撈。

曆史無法重現，於是曆史永遠是被敘述的曆史，這一點是毋庸置疑的。建立在“曆史真實”基礎上的紀錄片，其紀實性表達很難複原曆史，只能呈現對於曆史的想象性還原畫面與表現性敘述話語。紀錄片與曆史真實之間永遠是一條“漸近線”，人們只能逼近真實，卻無法絲毫不差地複制真實。如郝樸寧、李麗芳所言，紀錄片影像中展現的所謂曆史真實不能簡單地強調為一種與現實的某種對應關系，而應該是一種當代人對於“曆史”的體驗、感悟與表達[1]。基於此，盡管曆史題材的紀錄片是圍繞著“過去式”的人與事展開敘事，卻不能被視為影視化再現的“曆史真實”，而是根植於創作者的文化範式和價值觀念的影像敘事所構成的“藝術真實”。問題隨之而來：以紀錄片《裏斯本丸沉沒》為例，曆史講述方式的改變是否會影響事實信息的傳達和曆史自身的真實？曆史題材的紀錄片作為一種影像呈現方式，如何通過設計敘事策略以書寫曆史記憶？

“敘事學”一詞由托多羅夫(Tzvetan Todorov)於1969年提出，但這一學科的發展更多地歸功於法國文學理論家熱拉爾·熱奈特(Gérard Genette)[2]，他指出“敘事”的中心含義是：“承擔敘述一個或一系列事件的敘述陳述，口頭或書面的話語。”至20世紀80年代，“敘事”這一概念被廣泛用於電影藝術領域，並逐漸形成了系統的電影敘事學。以法國的費朗索瓦·若斯特(Francois Jost)、美國的大衛·波德維爾(David Bordwell)為代表的電影研究者將文學敘事研究成果和心理學學術成果引入電影研究領域，完善了電影敘事學研究[3]。法國著名電影理論家克裏斯蒂安·麥茨(Christian Metz)進一步將“敘事”定義為：“敘事是一個完成的詞語，來自於將一個時間性的事件段落非現實化”，“敘事的功能之一是在一個時間中處理另一個時間”。質言之，發生於客觀現實中的事件會以不同程度被反映和記憶，這個過程所對應的話語便是一套非現實性的“敘事”。敘事的介質最初是人的形體和表情，再輔以其它物的世界。語言使敘事大為豐富和精確，文字書寫方式的出現使敘事存在的時空得以超越和拓展。隨著人類社會的進化，敘事本身越來越複雜，延展的領域越來越寬廣。影像手段的

誕生，讓敘事增加了又一個形象化呈現方式[4]。一部影視作品既敘述出一個或多個完整的故事內容，其本身又被視作一個與現實形成比照的話語。

“電影在觀眾眼前直接展示動作，沒有舞臺的限制而可以自由地掌握時間和空間”[5]。影視在敘事時空上限制較少，轉換也頗為靈活，可以最大程度地還原真實的現實時空。隨著器械的精進與技術的不斷進步，影視藝術的紀實性已經從對生活的局部模擬，進入到對現實全面充分的紀實“複刻”。但事實上，當我們明確了影視作品同現實只是一種想象性、表現性關系時，純粹的紀實就已經被消解了[1]。影視作品的所謂紀實性敘事，只能是對現實的一種故事性敘述。即使是以“真實”為創作根本原則的紀錄片，也只是對“真實感”的影像化表達，是一種“藝術真實”。以此為前提的紀錄片敘事，是將敘事作為一種編碼手段，把真實世界中自然、社會、人類等問題展示給觀眾，引發人們解碼並萌生思考。在敘事元素上，紀錄片一般以現實中真實的人物、環境、事件為敘事元素，而不是違背真實性原則去杜撰敘事元素；在敘事語言的運用上，紀錄片通常對真實事件進行詳細陳述，而不是運用誇張、對比、隱喻等過於故事化的表現手法[6]。

從影視藝術創作的意義上說，“曆史”是具體的、無法複原的事件[1]。羅蘭•巴特(Roland Barthes)直言：“究其本質，曆史陳述可以說是一種意識形態的產物，甚或毋寧是想象力的產物。”影視藝術由其假定性所決定，是一種虛構的產物[1]。作為一種影視文體，曆史紀錄片不可能事無巨細像曆史年鑒一樣訴說曆史，它只能在紀錄片基本規律的框架下，盡可能忠實地對曆史進行重構[7]。以講述曆史故事為內容的同時，紀錄片自身也具備敘事體裁的本質。它運用影視語言將冷冰冰的曆史細節轉化為生動的敘事，激發觀眾情感層面的共鳴；同時，紀錄片作為客觀的數據載體，留存住珍貴的曆史記憶，向觀眾架設起一座曆史與現實之間的橋梁。紀錄片專家肖平教授對曆史題材紀錄片的定義是：利用影像對正在發生的現場事件和非現場的事件進行著有效的影像整合，最終成為一種可以作為曆史事件的影像見證[8]。在回溯曆史事件的同時，曆史題材紀錄片自身也形成了一種“話語”，最終實現一場對曆史的影像重現與敘事再構。

裏斯本丸沉沒是一件客觀存在的曆史事件，無論是美國潛艇鱸魚號戰時日記的即時記錄，還是第一位研究該事件的托尼•班納姆博士撰寫《裏斯本丸沉沒》一書，都是對該事件的敘述性“還原”。電影紀錄片《裏斯本丸沉沒》將口述史和回憶錄作為追溯曆史的主要工具，影片伊始即亮出“本片完全基於曆史事實”的聲明，可以理解為這部曆史題材的紀錄片對曆史真實的追求與尊重。影片中對曆史事件的敘述並非絕對意義上的與史實的等同，而是呈現出一種藝術層面的“曆史真實”。既然全息的曆史真實無法完整複現，那麼選擇一種合適的

策略去達成藝術的真實甚至是本質的真實，就成為了創作者所面臨的基本境況[9]。導演方勵在訪談中提及創作該紀錄片的核心挑戰是“平衡曆史真實與藝術真實之間的張力”，在敘事策略上，“我們決定以原始、未經修飾的方式呈現，並試圖保持節奏的流暢，在視覺上進行適度的審美引導，以確保觀眾能夠在情感與認知間獲得平衡的觀影體驗”[10]。敘事策略一詞源自於文學的敘事研究領域，並且常被應用於文學敘事作品的研究中。影像敘事和文學敘事是屬於兩種采用不同方式、不同語言中介的敘事藝術。但作為藝術，其敘事的普遍性特征、敘事的時空感覺、敘事的視點確定、敘事的結構安排，包括一些細節的處理，仍具備一些相同之處。換言之，在藝術創造中，敘事手段是相通的[11]。

2.尋古問今——“雙絞線”敘事交錯的時空對話

敘事結構是紀錄片的骨骼，連接起分散的時間與空間，關系著題材的影像呈現效果。紀錄片敘事結構搭建，就是根據一定的主題需要，將拍攝內容組合成一個具有影像意義的序列和有機整體；同時要符合目標觀眾的認知特點，激發其特定而具體的情感，使創作者與觀眾之間達到一種精神的共鳴[12]。創作前期，創作者們需要遍尋史跡、遺址、建築、檔案、書籍、日記、報刊、圖片等資料，盡可能地從時間的長河中打撈起曆史的碎片，使其在時過境遷的當下與觀眾見面[13]。創作者們編排、呈現素材時所搭建的順序架構，會影響整個作品的敘事效果。雙線結構法來源於文學作品，即設置兩條線索，看似分別敘述兩個分離的故事，實則不同的敘事時空彼此映照、對比、交叉、重合，從而更好地傳情達意、謀篇布局[14]。在曆史題材紀錄片中運用雙線敘事，能夠讓曆史時空和現實時空產生關聯、交織，二者交互推進，讓觀眾感覺到曆史這條河流淌到現實中來，曆史人物變得可親可感，史料更加真實立體[15]。“在敘事層面，我們采用了雙線敘事——更准確來說，是“雙絞線”敘事——一條線圍繞著宏大的曆史事件，著力戰爭和沉船的客觀記錄；另一條線則聚焦微觀的個體記憶，包括親人的思念、戰爭的創傷，以及困境中人性的光輝等。就像以太網的兩根絞線，彼此並行交錯，形成影片的整體結構”[10]。曆史事件已成過去，但回憶和創傷今時今日仍有跡可循。因此，該紀錄片將不同時空的故事線有機融合，形成完整且富有張力的敘事體系：一方面，它於曆史時空追溯著裏斯本丸沉沒事件的來龍去脈；另一方面，它在現實時空記錄導演團隊對事件的尋訪過程，以及在這個過程中個體與曆史的對話和種種情感的碰撞。

紀錄片“雙線多點”敘事結構是在全片布局上構設兩條線索，二者存在多種關聯，同時將多個散落的故事點自然鑲嵌於兩條線索中，從而實現全片的結構串連和傳情達意[15]。在曆史時空層面，《裏斯本丸沉沒》緊密圍繞著同一個主題，以裏斯本丸沉沒過程的時間順序作

為敘事主軸，“中魚雷”“嘗試自救”“船沉”“突圍”“獲救”等幾個關鍵時間節點串聯起完整的敘事，成為敘事邏輯性的保障。在現實時空中，導演方勵對三位與該歷史事件相關的當事人——英國退伍軍人丹尼斯·莫利（下文稱莫利）、威廉·班尼菲爾德（下文稱比爾）和參與救援的中國漁民林阿根的訪談素材，是最具真實價值的口述史料。通過莫利與比爾的口述回憶，結合其它史料依據，影片一點一點描摹出發生於曆史空間的事件雛形。而當下鏡頭記錄著兩位已至期頤之年的老人的采訪影像，輔以其他盟軍戰俘後人對逝去親人的回憶訪談，從而揭露出戰爭造成的足以滲透幾代人的創傷，實現跨越時代與國界之分的情感層面的共鳴。莫利與比爾的訪談畫面是現實時空的場景，在此基礎上對其口述內容作影像呈現，即是在實現著“雙線”的交織。

而一些影像處理手法的設計，則讓時空場景的切換過渡得更加自然。當比爾坐在房間打磨木船模型時，鏡頭緩緩向牆上的一幅畫推進，數字模擬技術讓靜態的畫作出現了動態仿真效果，輔以比爾回顧裏斯本丸船體細節的畫外音，影片的敘事場景從現實巧妙地穿越到“過去”。此時，這幅包含了洶湧海面和大型船只的畫作成了一個理想的勾連點，實現了影片在曆史與現實的敘事轉換。總之，雙線交叉的敘事結構調和著影片的節奏，曆史時空和現實時空在同一主題的驅使下不斷發生著關聯、交織、融合，宏觀的曆史背景變得真實可感，個體的情感與命運在時空輪轉中形成共鳴。多元化影像手段進一步對視覺呈現效果進行擴充，讓“雙線”更加自然地切換，大大減輕了觀眾的割裂感，自然地感覺到曆史這條河流緩緩淌到現實中來。

3. 洞幽燭遠——多樣化影視修辭的視聽藝術

國際敘事文學研究協會前任主席詹姆斯·費倫(James Phelan)指出，“當人產生‘敘事的目的是傳達知識、情感、價值和信仰’這一認知時，意味著他在把敘事看作修辭。”此時，作為修辭的敘事是作者向讀者傳情達意的獨特工具，作品本身即是一個具備修辭美學的敘事話語[16]。修辭“是用一種特殊方式來呈現思想的藝術，是掌握數種藝術性不同的表達方式或勸說方式的本領”[17]。藝術性是紀錄片除了真實性之外的另一基本特征，紀錄片作者的創作目的並不是為了簡單反映生活，而是要在表達思想內容和再現物質現實之間創造一種特殊的美學聯系[18]。蘇聯導演吉加·維爾托夫(Dziga Vertov)強調紀錄片“客觀”表現事物的同時，也可以實現“真實的詩意”。而在紀錄片中構建具體的影視修辭元素，可以強化紀錄片的藝術表現效果，深化紀錄片的情感表達，從而實現更有效、更動人的敘事。

廣義的電影修辭學與電影敘事學是相互交叉和相互融通的,因為開展敘事本身就是修辭的選擇,敘事采用的種種手法和策略包括辭格運用,都可以看成是修辭技巧的應用,目的是打動人心,感染讀者和觀眾[19]。創作者將影片中的視聽元素等進行不同程度的修飾,或通過調度畫面與聲音的配合以實現某種象征意味,達到吸引觀眾的注意力、加強受者思維印象的目的——所謂電視紀錄片影像的修辭性,其實是對電視紀錄片視覺元素和聽覺元素修辭性的概括說法,對其影像修辭性的分析,歸根結底是對其視覺元素和聽覺元素修辭作用的分析[20]。學者李顯傑將“影視辭格”定義為“以影像的突出、錯位、變形、幻構等特殊呈現手段,力求達到強化,擴展,深化或模糊某種特定表意含義和特殊視聽效果的具有相對特殊呈現形態的電影意指方式或手法”[19]。當前視聽語言越來越複雜多樣的修辭語境下,制定統一的視聽修辭格區分標准愈加困難。據此,筆者選取紀錄片《裏斯本丸沉沒》中片段式的視聽呈現成果,分析其表意作用。

留白,在文學修辭中是一種“由於感情複雜而有意地留下空白,讓接受者盡情發揮想象力和理解力加以填補”[21]的修辭格。影視作品中的留白,在運用手法與目的上與文學修辭別無二致,追求達到“言有盡而意無窮”的審美效果,讓觀眾感受到留白背後的內在意蘊。從視覺效果上看,空白是產生意境、幫助聯想的條件,它能夠引發觀眾的視線和思緒順著畫面意境流轉、馳騁,激起情感上的共鳴。視線留白之處最易引起觀眾的無限遐想——形象在畫面之中而意味卻在畫面之外,聯想和想象打破了時空限制,從而達到深化影片主題的效果[22]。《裏斯本丸沉沒》中用一個長達40秒的固定視點,展現裏斯本丸緩緩沉入海中的畫面。鏡頭減少了複雜切換,背景音樂也處理為漸弱至靜音,激發觀眾對畫面情感的深層感受和審美體驗,在片刻寂靜中領悟一場巨大災難的震撼。視聽組合形成了一個空白空間、一刻敘事停頓,敘事節奏在一張一弛中不斷調整,屏幕內外實現了一場跨越時空與媒介的情感共振。

隱喻,就是寓“隱”的言外之“喻”,象外之“意”[23]。作為影視藝術形式中最接近自然的紀錄片,被視為藝術家的“任意設立的符號”與“現實形式”的雜拌物。紀錄片將其他藝術所無法涉足的心靈外現,通過隱喻的象征來恢複呈現[24]。換言之,紀錄片呈現的“具有心靈意蘊的現實自然形式”,“在事實上應該了解為具有一般意義的象征性”[25],以此尋求其藝術性敘事的實現。在影片《裏斯本丸沉沒》片尾,後代們來到東極島海面緬懷父輩,紀念此處曾有八百多條年輕的生命隨風消散。白色的花瓣漂撒向茫茫大海,暗指生命的逝去;海浪延綿中,影片逐漸閃黑切換至三位曆史見證者如今皆已去世的畫面,更加為影片賦予了深厚的曆史感與使命感。在此之後,影片通過一個畫面疊印的長鏡頭,形構出一個意味深長的“謝幕”。這個鏡頭是導演方勵在拍攝時臨時決定的——“我提議用一個長鏡頭作為片尾

字幕的背景，不僅滿足視覺呈現的需求，更蘊含深層次的象征意義。”正如學者黃天樂提及影片具備的“紀念碑性”，方勵指出，“這個鏡頭如同一座無形的紀念碑，從戰俘後代視角出發，父輩的名字從海底升起——字幕/靈魂緩緩上升的過程也是其被銘記、被緬懷的過程。由此，在子一代的凝視中，那些孤獨逝去的亡者或許可以獲得慰藉與安寧”[13]。由此可見，這部分藝術性處理並不只是簡單的“紀念名單”羅列：遇難者、幸存者和救援漁民們的名字的滾動，為抽象的情感升華提供了具體可感的符號，也讓曆史得以通過數字媒介被儲存為生動的記憶。

4.落英繽紛——個性化敘事手段的風格演繹

紀錄片《裹斯本丸沉沒》的導演方勵早期從事地球物理學研究，數理、機械等方面的知識背景讓他“在處理電影特效、數字建模以及光影效果時更加得心應手”[13]，影片中動畫與模擬音的技術性設計強化了影片敘事的流暢性和生動性。由於影片內容涉及大量的人物訪談，尤其是對船難親曆者後代的訪談。為避免同質化內容的重複敘事，導演重視挖掘細節以立起真實可感的人物形象，喚起觀眾的情感共鳴。長期從事戰爭研究的複旦大學外文學院教授王升遠評價道，《裹斯本丸沉沒》的細節設計在“事實真實”層面或許並無實證意義，但其中流淌的“情感真實”具有更為動人心魄的力量[26]。

4.1 技術手段設計

為了敘事的完整性與連續性，紀錄片導演在圍繞主題創作時，與主題關聯度較低的人物、細節、場景會被弱化，關聯度高的則通過各種富有表現力的手段強化——定格動畫正是這種富有表現力的手段，這也是定格動畫進入紀錄片的原因之一[27]。在還原裹斯本丸沉船場景時，影片以近似版畫風格的動畫複原現場畫面，定格曆史瞬間。導演方勵分享了他們的創作過程：“首先，我們嘗試了戰爭片風格的真人演出，但在觀看樣片的過程中便意識到這種方式並不適合。《裹斯本丸沉沒》依賴於口述曆史和回憶錄，戲劇性的實拍反而會分散觀眾的注意力，幹擾其對曆史事實的直接感知與思考。隨後，我們依靠雕塑和三維建模複原人物形象，然而，這些3D形象的運動表現相對僵硬，反而不夠真實。因此，我們最終選擇回歸原初，采用版畫風格的定格動畫來呈現這一曆史片段”[13]。講述“戰俘突圍出艙”這一高潮情節的定格動畫畫面中，基本不對戰俘個體的面部特征作區分性設計，不刻畫過多動作細節呈現他們的行動。此番設計既生動展現出人物群像，渲染緊張激烈的現場氛圍，又避免了對曆史的誇張和捏造，以其定格呈現保證了紀實性。

電影的聲音風格通常可以劃分為寫實主義風格和表現主義風格。寫實主義指對自然或生活做准確、詳盡和不加修飾的描述。寫實主義聲音設計以現實生活中的聲音為參考，但不是還原生活真實，而是在生活真實的基礎上獲得的藝術真實，即強調聲音的真實感[28]。《裏斯本丸沉沒》包含原聲史料、專業解說以及背景音樂等多種聲音元素，重視對音效的處理和設計：“在項目初始階段，我們就和聲音團隊密切合作，反複討論如何在相對抽象化的畫面基礎上，最大程度還原真實的聲音效果，力求每一個聲音元素都能高度貼合曆史背景和情境”[13]。在表現戰爭現場的定格動畫段落中，由於畫面整體上以靜止狀態呈現，人物動作幅度較小，此時聲音便成為敘事和情感傳遞的主要媒介。為了讓觀眾“身臨其境”，影片遵循寫實主義風格的聲音設計原則制作大量合成音效，“以主流商業片的標准去精准還原”曆史真實，例如鋼板震動的回聲、船艙裏的泵水聲、手搖泵的吱嘎聲、“摩斯電碼”的敲擊聲，乃至機關槍、加農炮、魚雷等不同類型的武器聲音等[13]。表現主義聲音設計不以追求聲音的真實感為目標，不重視聲音的客觀再現，而往往表現為對現實的扭曲和抽象化。一些表現主義聲音設計並沒有任何現實依據，其目的只是對情緒氣氛的渲染[28]。以當事人的回憶為依據——信號兵傑克生前錄音：“我至今還能聽到，在那些呼救和哭喊聲中，竟還傳來歌聲。（那歌聲）太響亮了，在水裏都能聽到。這歌聲是那些將要去見造物主的人們發出的絕唱”，《裏斯本丸沉沒》將英國經典歌曲《It’s a long way to Tipperary》（漫漫長路至蒂珀雷裏）作為背景音樂，見證一個個鮮活生命的隕落，烘托出悲壯、淒婉的氣氛，將敘事推至高潮。總的來看，影片不局限於同期聲的紀實呈現，而是融合進主創的思考與情感傾向，在技術加持下使聲音元素發揮出最大的敘事作用與藝術效果。

4.2 人文細節關懷

金震茅教授提出：“類型紀錄片的研究要從宏大敘事走向曆史細節”[29]。於曆史題材紀錄片而言，在宏大背景下的敘事中，發掘鮮活有趣的微觀層面的曆史細節顯得尤為重要。《裏斯本丸沉沒》以細節回溯曆史，例如士兵們的精神支柱卡斯伯森上尉在困境中堅持佩戴上軍帽，身為家中大哥的理查德寄給四歲小弟的遺願信，泰勒中士寄給女兒的玩具娃娃被她留存至今......鮮活而充滿生活質感的細節讓人物形象一下變得立體豐滿，拉近了影片人物與觀眾的距離。觀眾在對細節所反映內容加以思考的同時，形成了對相關人物的認同，進而移情，從而獲得一場超越熒幕的情感共鳴。截至2024年12月25日，《裏斯本丸沉沒》的豆瓣評分9.3，貓眼評分9.6，持推薦意見與積極態度的大眾觀眾占主流。豆瓣用戶“Agent 阿神”的高贊影片短評寫道：“卡斯伯特森真是一個有氣節的軍人......相貌英俊竟是他最微不足道的優點”。學者易中天亦在社交平臺分享觀影感受——“沉沒的是法西斯和軍國主義，挺

立的是正義和善良”[30]。學者戴錦華點評：“與其說《裏斯本丸沉沒》成為院線紀錄片票房的奇觀，不如說該作品首先建構成為一個文化奇觀......它構成了某一種曆史的發現，由此坐落到了不同人群的關注視野當中”[31]。基於對每一個具體個體的尊重與共情、對不同國情文化的理解與包容，《裏斯本丸沉沒》在敘事中孵化出打動世界觀眾的人道力量與情感溫度。

此外，從整部影片的人文性與倫理性出發，影片導演方勵本人的“主觀介入式”參與拍攝過程中，也時刻把握著介入尺度。波蘭導演克日什托夫·基耶斯洛夫斯基(Krzysztof Kieslowski)曾說：“並不是每件事情都是可以被描述的——這正是紀錄片最大的問題。拍紀錄片就好像掉進自己設下的陷阱一般，你愈想接近某個人，那個人就會躲得越遠”[32]。對於事件親曆者及其家屬而言，裏斯本丸的沉沒是一件影響深遠的創傷記憶。尤其是對莫利和比爾兩位幸存老人而言，從內心深處重新回憶“噩夢”的細節需要巨大的心理承受力。面對特殊的紀錄對象，采訪介入探索真相固然重要，但建立起人文關懷前提更是必不可少。方勵在訪談過程中從不使用采訪提綱，而是攜帶尋獲的沉船資料與受訪者打開話題，從而啟發他們塵封的曆史記憶，影片的敘事由此得以展開[13]。正如臺灣紀錄片理論工作者王慰慈所述：“紀錄片拍到後來就是一種態度和精神，重視的是過程的正當性而不是以不道德的手段去追求藝術性及價值性。”《裏斯本丸沉沒》上映後，導演及其團隊持續保持對相關人物的關注，例如在互聯網平臺尋找曾與一等兵約翰相戀的中國女孩“梁素琴”、建立裏斯本丸數字博物館等等，跨越時空繼續譜寫曆史敘事，編織起一段不再被輕易遺忘的曆史記憶。

5. 結語

從本質上說，紀錄片是敘事體裁，它運用影視語言向觀眾敘述鏡頭前的一種客觀現實。裏斯本丸沉船事件是一段幾近被遺忘的曆史，紀錄片的影視語言將冷冰冰的曆史細節轉化為生動的敘事，實現一場對曆史的及時打撈。通過精心編排的敘事，該紀錄片讓曆史事件躍然於屏幕之上，以真實感人的細節觸動觀眾的心弦。同時，文化記憶經由紀錄片這一媒介保存於客觀的數據載體中，向觀眾架設了曆史與現實之間的橋梁。揚·阿斯曼(Jan Assmann)的文化記憶理論指出，記憶並非僅為個體私有，而是在社會和文化的不斷再現中形塑而成的、代代相傳的集體財產[33]。紀錄片《裏斯本丸沉沒》不僅在影片中把過去的事件呈現給觀眾，提供了審視曆史的獨特視角，更在現實中通過事件親曆者及其後代的即時反饋，讓曆史與今日發生聯結，延伸影片的現實意義，構成文化記憶的重塑與聯系。

參考文獻

[1] 郝樸寧,李麗芳.影像敘事論[M].雲南大學出版社.2007年1月第1版.

[2] 什麼是電影敘事學？[M].(加)戈德羅(Gaudreault，A.)，(法)若斯特(Jost，F.)著.商務印書館.2005.
[3] 宋家玲.影視敘事學[M].中國傳媒大學出版社.2007年4月第1版.第2頁.
[4] 宋家玲.影視敘事學[M].中國傳媒大學出版社.2007年4月第1版.第2-3頁.
[5] 餘倩:《電影應當反映社會矛盾——關於戲劇沖突與電影語言》,《電影藝術》1980年第12期.
[6] 何瑩瑩.電視紀錄片故事化敘事研究[D].山東師範大學,2015.
[7] 杜瀟梟.論曆史題材紀錄片的真實性[J].當代電視,2012,(03):80-82.DOI:10.16531/j.cnki.1000-8977.2012.03.052.
[8] 肖平：《紀錄片曆史影像的制作基礎及實踐理論》，北京：中國廣播電視出版社，2005年.
[9] 靳斌.媒介贋象:紀錄片敘事策略對於曆史的詮釋與改寫[J].藝術百家,2009,25(S2):52-54.
[10] 方勵,黃天樂,樊姝彤.《裏斯本丸沉沒》：新曆史主義與作為紀念碑的紀錄影像——方勵訪談[J].電影藝術,2024,(06):96-101.
[11] 李麗芳.影像敘事對文學敘事的承接與超越[J].雲南師範大學學報(哲學社會科學版),2006,(02):90-96.
[12] 石長順：《電視欄目解析》，華中科技大學出版社，2003，第97頁.
[13] 邵雯豔.曆史紀錄片的當代性[J].中國電視,2016,(10):31-35.
[14] 戴啟江：《記敘文寫作教學中雙線結構法探微》，載《中學語文・教師版》，2016年第11期.
[15] 蘇彥國,趙永海.紀錄片“雙線多點”敘事結構構建策略[J].電視研究,2023,(09):83-85.
[16] [美]詹姆斯・費倫.作為修辭的敘事--技巧、讀者、倫理、意識形態[M].陳永國譯.北京:北京大學出版社, 2002:23.
[17] [德]羅吉・福勒著，袁德成譯，現代西方文學批評術語辭典，四川人民出版社，1987年版，第214頁.
[18] 史可揚.影視傳播學[M].中國傳媒大學出版社,中山大學出版社.2006.
[19] 李顯傑.鏡像“話語”——電影修辭格研究[D].華中師範大學,2004.
[20] 李超.影像修辭的力量——電視紀錄片的影像修辭[J].中國傳媒科技,2012,(16):204-205.DOI:10.19483/j.cnki.11-4653/n.2012.16.127.
[21] 譚永祥.漢語修辭美學[M].北京語言學院出版社.1992.
[22] 陳明澤.人文紀錄片意境營造研究[D].山東師範大學,2017.
[23] 潘秀通、潘源著，影視意象美學曆史及理論，中國電影出版社，2016年1月版，第35頁.
[24] 張文東.記錄・敘事・隱喻:紀錄片美學的三個關鍵詞[J].現代傳播(中國傳媒大學學報),2021,43(05):108-112+117.
[25] [德]黑格爾:《美學》，朱光潛譯，北京大學出版社2017年版.
[26] 上觀新聞.方勵：打撈被遺忘的人丨上觀專訪[EB/OL].(2024-11-18)[2024-12-25].https://www.shobserver.com/staticsg/res/html/web/newsDetail.html?id=819562&v=1.4&sid=67.
[27] 卓瑩.定格動畫在動畫紀錄片中“真實性”的顯現——以《18個通緝犯》為例[J].裝飾,2021,(02):98-102.DOI:10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2021.02.020.
[28] 王玨.電影聲音設計的概念及方法[J].當代電影,2010,(03):110-115.
[29] 金震茅.類型紀錄片:影像裏的中國[M].廣州:暨南大學出版社,2014:7.
[30] 易中天.易中天評《裏斯本丸沉沒》：誰沉沒？誰挺立？[EB/OL].(2024-9-20)[2024-12-25].https://mp.weixin.qq.com/s/UBp6YsbgoSpLd3EPNitICA.
[31] 芭莎電影.戴錦華：最能打動我的，是小人物的夢[EB/OL].(2024-12-16)[2024-12-25].https://mp.weixin.qq.com/s/pj-FMosOF8IpEiTOtri1Bw.
[32] Danusia Stok:《奇士勞斯奇論奇士勞斯奇》,唐嘉慧譯,遠流出版事業股份有限公司,1995年版,第134頁.

[33] [德] 揚•阿斯曼. 宗教與文化記憶. 黃亞平，譯. 北京：商務印書館，2018：3-5.